



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

History is Made on the Dancefloor. Strictly Ballroom und das Jahr 1992

Köhler, Kristina

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-128759>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Köhler, Kristina (2016). History is Made on the Dancefloor. Strictly Ballroom und das Jahr 1992. Montage AV, (24/2/15):85-101.

History is Made on the Dancefloor

STRICTLY BALLROOM und das Jahr 1992

Kristina Köhler

November 1992, in einem Düsseldorfer Kino. Ich bin 11 Jahre alt und schaue mir STRICTLY BALLROOM (Baz Luhrmann, AUS 1992) an – und bin verwirrt. Ich mag Tanz- und Ballettfilme, ich mag es, wenn es glitzert und glänzt, wenn man die Stoffe knistern, das Atmen der Tänzer und das Klackern der Absätze auf dem Parkett hört. Doch schon bei der Eröffnungssequenz des Films merke ich, dass hier etwas nicht stimmt – oder zumindest ganz anders läuft, als ich erwartet hatte.

Kaum jemand, der in den 1980er-Jahren aufgewachsen ist, kam am Tanzfilm vorbei. Hatte die Disco-Welle Ende der 1970er-Jahre Filme wie SATURDAY NIGHT FEVER (John Badham, USA 1977), SKATETOWN USA (William A. Levey, USA 1979) mit dem jungen Patrick Swayze oder CAN'T STOP THE MUSIC (Nancy Walker, USA 1980) in die Kinos gespült, erlebte der Tanzfilm im darauffolgenden Jahrzehnt einen regelrechten Boom: FAME (Alan Parker, USA 1980; 1982–1987 als Fernsehserie), FLASHDANCE (Adrian Lyne, USA 1983) und FOOTLOSE (Herbert Ross, USA 1984) lösten die Tanzfilm-Welle aus. Sie machten uns nicht nur mit den Spielregeln des Genres vertraut, sondern gewöhnten uns auch daran, die Tanzfilme zusammen mit ihren medialen Wiedergängern – Musik- und Videokassetten, «Buch zum Film» und Musikclips auf MTV – zu genießen (Howell 2013). Auf all das setzte auch DIRTY DANCING (Emile Ardolino, USA 1987). Zusammen mit LAMBADA (Joel Silberg, USA 1990) brachte DIRTY DANCING einer ganzen Generation «schmutziges» Tanzen bei; der Film und sein Soundtrack bestimmten über Jahre, was und wie auf Klassenpartys getanzt wurde und legte uns Sätze wie «I carried a watermelon» oder «Nobody puts Baby in a corner» in den Mund, deren tiefere Bedeutung wir damals kaum

erahnten (Kusser 2012). Über MTV und Videorekorder waren die Filmszenen im *repeat viewing* zu sehen, sodass sich Tanzschritte und Dialoge zu Versatzstücken eines Geheimcodes verselbstständigten, den Eltern und Lehrer nicht mehr verstanden. Im selben Jahr lief im Zweiten Deutschen Fernsehen die Weihnachtsserie ANNA (Frank Strecker, BRD 1987) mit Silvia Seidel; 1988 folgte ANNA – DER FILM (BRD, Frank Strecker) und 1990 FAITH (USA, Ted Mather), ebenfalls mit Seidel in der Hauptrolle. Gemeinsam war diesen Filmen und Serien, dass sie Tanzfläche und Ballettstudio zu den zentralen Aushandlungsorten ihrer Coming-of-Age-Plots machten und diese eng an Körper und Bewegung koppelten. Sich freitanzen von Erwartungen und Konventionen, einen Platz in der Gesellschaft finden, den eigenen Körper mit seinen Energien, Intensitäten und Spannungszuständen entdecken – das waren Themen, die hier nicht nur auf Ebene der Narration und Figurenkonstellation, sondern auch *choreografisch*, also über die Anordnung von Räumen, Bewegungen und Körpern, verhandelt wurden.

Als STRICTLY BALLROOM im Winter 1992 in die deutschen Kinos kam, war der Tanzfilm als (Sub)Genre mit eigener Meta-Erzählung, narrativen Konventionen und ästhetischen Formen bereits etabliert. «Noch ein Tanzfilm!» – während diese Erwartungshaltung Teenager (wie mich damals) ins Kino lockte, mischten sich in die internationale Wahrnehmung des Films eine Reihe weiterer Bezugsgrößen. Beim Filmfestival von Cannes und bei der Verleihung der BAFTA Awards wurde STRICTLY BALLROOM als Exponent eines Gegenkinos gefeiert, das mal als «New Australian Cinema» verstanden wurde (Craven 2001), mal als Ausdruck einer «gay sensibility» (Champagne 1997). STRICTLY BALLROOM war auch der Erstlingsfilm des australischen Regisseurs Baz Luhrmann.¹ Im Rückblick fällt es nicht schwer, hier bereits Luhrmanns eigenwillige Handschrift und eine Reihe von Stilmitteln auszumachen, die heute gemeinhin mit seinem Œuvre assoziiert werden: Als «idiosynkratisch» und «ironisch» werden seine Filme beschrieben, als «extravagant» und «exzessiv», als selbstreflexives Spiel mit Zitat, Stereotyp und ausgestellt ahistorischen Verschiebungen (Cook 2010). Allerdings stand dieses Wissen zu Luhrmanns «signature style» Kinobesuchern von 1992 noch nicht zur Verfügung. Denn als Filmregisseur war Luhrmann damals weitgehend unbekannt; geläufig waren hingegen die Bild- und Erzählwelten, die STRICTLY BALLROOM aufrief.

1 Tatsächlich entstand der Film über einen Zeitraum von acht Jahren; Luhrmann hatte den Stoff als Student am National Institute of Dramatic Arts in Sydney zunächst als Bühnen-Musical inszeniert (vgl. Ott 2008, 131; Cook 2010, 36–41).



Vor diesem Hintergrund gilt es im Folgenden, den Film aus der Perspektive einer autorenzentrierten Werk- und Stilanalyse herauszulösen und ihn in Bezug zu setzen zu den historisch spezifischen Erfahrungen, Diskursen und Medienpraktiken der frühen 1990er-Jahre. Ausgangspunkt der Überlegungen bildet der ambivalente Gestus, über den STRICTLY BALLROOM Konventionen und Versatzstücke des Teenager-Tanzfilms aufgreift und zugleich *ad absurdum* führt. «Die gegen alle Regeln tanzen» – der Untertitel, den der Film im deutschen Verleih bekam, war damit nicht nur auf die Geschichte von Scott und Fran zu beziehen, die mit neuen Tanzschritten in der hoch konventionalisierten Welt der Turniertänze antreten, sondern auch auf die Art und Weise, wie der Film diese Geschichte erzählt. Allerdings bricht STRICTLY BALLROOM nicht frontal mit den Regeln des Genres, sondern bedient sich vielmehr einer Reihe von Verschiebungen, Spiegelungen und Irritationen, die Genre-Erwartungen zugleich befriedigen und verwirren konnten.²

Die Geschichte um den Turniertänzer Scott Hastings (Paulo Mercurio), der – um den Lebenstraum seiner Eltern zu erfüllen – das Pan-Pacific-Grand-Prix-Tanzturnier gewinnen soll und doch eigentlich viel lieber seine eigenen Schritte tanzen möchte, variiert zahlreiche

2 Diese ambivalente Haltung unterscheidet den Film vom klamaukigen Gestus von Tanzfilm-Parodien wie SLASH DANCE (James Shyman, USA 1989) oder DÖRTE'S DANCING (Andi Niessner, D 2008).

Elemente, die aus den Teenager-Tanzfilmen der 1980er-Jahre bekannt waren: Sich trauen, die eigenen Schritte (oder überhaupt) zu tanzen, war ähnlich wie in *FOOTLOSE* und *FLASHDANCE* an das Narrativ einer Emanzipation gekoppelt, die in erster Linie körperlich ausagiert werden musste – als Abstreifen eines erlernten Tanz- und Körperwissens und gleichzeitige Neuerfindung aus dem eigenen Körper heraus. Das ist auch das Anliegen von Fran (Tara Morice), die sich Scott zunächst schüchtern, dann immer selbstbewusster als Tanzpartnerin anbietet. Die gemeinsamen Tanzstunden werden – ähnlich wie in *DIRTY DANCING* – zum intimen Freiraum, an dem sich das Paar findet und zugleich neuerfindet. Wie Rick Altman (1987) für das amerikanische Filmmusical herausgestellt hat, ist auch der Boy-meets-Girl-Plot von *STRICTLY BALLROOM* als Doppelfokus angelegt: Scott und Fran stehen für zwei unterschiedliche Welten, die deutlich voneinander abgesetzt werden. Im gemeinsamen Tanzen, so der märchenhafte Subtext, überwindet das heterosexuelle Paar diese sozialen, ethnischen und kulturellen Differenzen (Feuer 1993, 130–138). Darüber hinaus bot der Film mit seinem Setting in der glitzernd-glamourösen Welt ein schillerndes Figurenarsenal aus eitlen Turniertänzern, hysterischen Tanzpartnerinnen, ehrgeizigen Übermüttern, verstummten (kastrierten?) Vätern, korrupten Preisrichtern, unfairen Konkurrenten und jubelnden Fans.

So sehr *STRICTLY BALLROOM* an generische Muster anknüpfte, so unübersehbar war auch, dass der Film sich nicht nur als weitere Variation des Teenager-Tanzfilms anbot, sondern zugleich auch als ironisches Resümee der Tanzfilm-Welle. Diese doppelte Lesart zwischen Hommage und Ironie etabliert der Film gleich in den ersten Einstellungen: Zu den Klängen von Johann Strauss' «An der schönen blauen Donau» sehen wir durch eine halbgeöffnete Glastür, wie die Tanzpaare sich auf den Wettbewerb vorbereiten: Etwas verschwommen zeichnen sich die Silhouetten der Tänzer ab, die nur wenige Sekunden vor dem Auftritt ihre Kostüme zurechtrücken und sich auf den Wettbewerb einstellen. Ihre aufgekratzten Bewegungen sind in Zeitlupe zu sehen und scheinen in der verlangsamten Überdrehtheit geradezu absurd. Durch diesen Anfang sind wir mittendrin und zugleich etwas außerhalb positioniert. Die Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz zieht sich durch die gesamte Eröffnungssequenz, die in einem Flashback von Scotts Auftritt bei einem Tanzturnier erzählt. Es ist vor allem die Kameraarbeit, die – wie angesteckt von der aufgeheizten Stimmung im Saal – mal in extremen Nahaufnahmen auf die Gesichter und Füße der Tänzer fokussiert, um im nächsten Moment zu Totalen oder Top-Shots zu springen. Hinzu kommen rasche Tempiwchsel – auf Nahaufnahmen



der schnellen Fußarbeit folgen Aufnahmen in Zeitlupe oder Freeze. Diese dynamische Gestaltung zieht uns einerseits in die Tanzbewegungen hinein, stellt andererseits aber auch die Künstlichkeit der Inszenierung aus – Kostüme, Schminke, die albernen Posen und das eingefrorene Lächeln werden als Effekte entlarvt, die aus der Nähe betrachtet ihren Zauber verlieren (Ott 2008, 133–138). Stets ist die Kamera etwas zu nah dran an den Gesichtern der Tänzer, Trainer, Eltern, Schiedsrichter; aus der Untersicht wirken sie grotesk verzerrt wie Masken. (Aus dieser Perspektive, so pointiert ein Kritiker 1993 treffend, sei jede/r in diesem Film, egal ob Mann oder Frau, «a drag queen in spirit».³) Mal ist die Kamera mitten auf der Tanzfläche ganz nah bei Scott und seiner Tanzpartnerin und zeigt, wie sie gegen die unfairen Manöver der Konkurrenz kämpfen, mal ist sie ganz nah bei den Eltern und Scotts Trainer, die den Wettbewerb aus dem Zuschauerraum mitverfolgen. Diese multiperspektivische Erzählweise wird durch eingeschobene Interview-Szenen weiter ausgereizt: In ironischer Anspielung auf dokumentarische Genres lässt Luhrmann Scotts Eltern, seinen Trainer und seine Tanzpartnerin wie Augenzeugen – in direkter Adressierung – zur Kamera sprechen, um ihre Sicht auf die Geschichte zu erzählen.

Auf diese Weise wurde bereits in den ersten Minuten deutlich, dass *STRICTLY BALLROOM* auf eine ganz andere Zuschauerhaltung abzielte als die Tanzfilme davor. Der schwärmerisch-idealisierende Blick auf die harte, aber glitzernde Tanzwelt, wie ihn *FLASHDANCE* oder *ANNA* installiert hatten, wurde hier spürbar durchkreuzt. *STRICTLY BALLROOM* wirkte eher wie ein Märchen, das sich über die eigene Schwärmerei lustig macht. Diese eigentümliche Haltung des Films stand auch im Zentrum der Filmkritiken, die die Premieren des Films damals begleiteten. Als «charmingly eccentric» und Mischung aus «spoof and seriousness» wurde der Film beschrieben;⁴ andere Kritiker verstanden ihn als Parodie oder Satire. Einig war man sich darüber, dass der medienreflexive Bezug auf Konventionen und Stereotype des Tanz- und Musicalfilms nicht bloß spöttisch-entlarvend angelegt war, sondern auch einen liebevollen, wenn nicht gar zelebrierenden Gestus mitführte. Die Gefühle seien in *STRICTLY BALLROOM* durchgehend «echt», schreibt ein Kritiker 1992 in *Time-Out*, auch wenn sich der Film einer stilisierten, stark überzeichneten Erzähl- und Bildsprache bediene.⁵

3 O.A. (1993) *Strictly Ballroom*. In: *LA Weekly* vom 12.02.1993, S. 35.

4 Vgl. Turan, Kenneth (1993) *Sure-Footed Strictly Ballroom Makes All the Right Moves*. In: *Los Angeles Times* vom 12.02.1993, S. F10.

5 Unbekannt (1992), *Two-Step to Heaven*. In: *Time Out*, 7.–14. Oktober, S. 24–25.

Interessanterweise kommt der Begriff «postmodern», der heute häufig in einem Atemzug mit Luhrmanns Filmen genannt wird, 1992 in den Filmkritiken zu *STRICTLY BALLROOM* noch nicht vor. Das ist insofern bemerkenswert, als sich um 1990 längst ein kulturtheoretischer Diskurs um diesen Begriff formiert hatte, der vieles von der in den Filmkritiken angesprochenen Erzählhaltung des Films auf den Punkt brachte. 1983 hatte Umberto Eco das Postmoderne in seiner *Nachschrift zum «Namen der Rose»* als «Geisteshaltung» beschrieben, die durch ihren Gebrauch von Ironie, metasprachlichem Spiel und Maske-
rade gekennzeichnet war; ein Jahr später erschien mit Fredric Jamesons Aufsatz «Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus» eine kritische Bestandsaufnahme, die vor allem die Zusammenhänge zwischen ästhetischer und ökonomischer Postmoderne problematisierte. Zu Beginn der 1990er-Jahre folgten Schriften wie Anne Friedbergs *Window Shopping. Cinema and the Postmodern* (1993) oder Jürgen Felix' *Die Postmoderne im Kino* (1991), die das Postmoderne dezidiert auf das Kino bezogen. Versucht man, *STRICTLY BALLROOM* aus diesem Kontext zu verstehen, muss man dem Film (oder seinem Regisseur) nicht einmal unterstellen, er habe diese Debatten bewusst aufgegriffen. Doch die Art und Weise, wie *STRICTLY BALLROOM* auf Vorlagen und Stereotype des Tanzfilm-Genres Bezug nahm, hatte viel gemeinsam mit den Anliegen, Themen und Verfahren der «postmodernen Geisteshaltung»: Da ist zum einen die Idee von einem neuen Verhältnis zur Geschichte, zum anderen ein Bemühen darum, soziale, ethnische und sexuelle Differenzen zu dekonstruieren und schließlich die Frage nach dem Status von Affekt und Sinnlichkeit im Zeitalter des Spätkapitalismus.

«Time after Time» – Vor und zurück in der Geschichte

Für Jameson war die Postmoderne vor allem durch ein neues Verhältnis zur Geschichte gekennzeichnet: Der Sinn für die Geschichte sei verloren gegangen, diagnostizierte er; Vergangenheit sei höchstens noch in Form von Pastiche und Stereotypen erfahrbar (Jameson 1996, 66). Tatsächlich bildet das Verhältnis von Geschichte und Gegenwart auch in *STRICTLY BALLROOM* ein zentrales Motiv, das auf verschiedenen Ebenen des Films verhandelt wird. Auf narrativer Ebene wird das Tanzen selbst zum symbolischen Aushandlungsort, über den das konfliktvolle Verhältnis von Geschichte und Gegenwart, Tradition und Innovation ausgetragen wird. So stehen die alten Tänze für ein überliefertes Körperwissen, an dem die ältere Generation der Eltern, Trainer und Schiedsrichter festhält, während Scott und Fran um neue Tanzschritte,



und damit auch um zeitgemäße und eigene Bewegungs- und Körperformen ringen. «Maybe I'm just sick of dancing somebody else's steps all the time», erklärt Scott seinem Trainer, der ihn ermahnt: «Don't get above yourself, lad. People who have passed on those steps did know a lot more about dancing than you do.»

An Dialogen wie diesem wird deutlich, dass die alte und junge Generation in *STRICTLY BALLROOM* jeweils für einen anderen Umgang mit Geschichte stehen. Wie der Trainer auf den tradierten Tanzschritten beharrt, so scheinen auch Scotts Eltern in den Wiederholungsschleifen der Vergangenheit hängen geblieben. Es ist vielleicht kein Zufall, dass beide Figuren über ein Set wiederkehrender Gesten gezeichnet sind, die ihre Körper wie nervöse Ticks ereilen. Scotts Vater Doug sprüht sich mit dem Mund- oder Asthmaspray in den Rachen,



wenn er nervös wird; die Mutter setzt unter Stress automatisiert ihr «Happy Face» auf. Dazu passt auch, dass Vater Doug alle Auftritte seines Sohns mit einer Super-8-Kamera filmt und mit dem neuen Medium Video nichts anfangen kann. Während die Eltern durch einen nostalgischen Zugriff auf die Geschichte gekennzeichnet sind und fast schon zwanghaft an den alten Routinen festhalten, stehen Scott und Fran für eine Idee von Geschichte, die deutlich stärker von Wandel und Veränderung angeleitet ist. Im Fall von Fran manifestiert sich diese Entwicklung sichtbar an der Oberfläche ihres Körpers. Der Film zeichnet ihre Verwandlung nach, die eigentlich eine doppelte ist: vom pickligen und schüchternen Teenager im schlabbrigem T-Shirt, Leggings und rosaroter Brille zur Frau; und von der angepassten Migrantentochter, die ihre spanische Herkunft wie einen Makel kaschiert, zur selbstbewussten «Carmen», die die Tradition ihrer Familie über Tanz, Kleidung und Frisur sichtbar ausstellt. Scotts Figur durchläuft einen weniger körperlich als seelisch ausgestellten Reifeprozess, der sich am Modell des Entwicklungsromans anlehnt und zeigt, wie er lernt, seine Erlebnisse und Erfahrungen zu reflektieren und zwischen äußeren Erwartungen und eigenen Bedürfnissen abzuwägen.

Entscheidend ist, dass *STRICTLY BALLROOM* beide Prinzipien, die zyklische und lineare Erzählweise, über weite Strecken parallel führt – und somit einen doppelten Diskurs über Geschichte produziert, der der Geschichtshaltung des postmodernen Subjekts nicht unähnlich ist. Letztere, so befand etwa Anne Friedberg (1994, 6), sei gekennzeichnet

durch «the simultaneous acknowledgement and disavowal of the idea that the past cannot be reconstituted as it was». Diese Gleichzeitigkeit von nostalgischen Rückgriffen und dem Wissen darum, dass dieser Geschichtsbezug nur in Anführungszeichen – als Zitat – wiederholt werden kann, kennzeichnet auch die Bildsprache des Films. Er sei, so heißt es 1993 in der *Hollywood Drama-Ligue*, «knowingly, howlingly aware of all its movie musical conventions, and has greatest fun in playing them out» (Siegel 1993). Wenn Scott und Fran auf dem Dach der Tanzschule tanzen und hinter ihnen die große Coca-Cola-Werbetafel steht, darf man das durchaus als Anspielung auf Musicalszenen aus *WEST SIDE STORY* (Robert Wise & Jerome Robbins, USA 1969) oder *MARY POPPINS* (Robert Stevenson, USA 1964) verstehen. *STRICTLY BALLROOM* verwebt diese Versatzstücke und Zitate zu einem schrillen Gepräge, bei dem Vergangenheit und Gegenwart fließend ineinander übergehen. Auf diese Weise wird die deutliche Kontrastierung von Vergangenheit und Gegenwart, wie sie der Plot aufzieht, auf Ebene der Bilder und Texturen zugleich eingeholt.

«Perhaps, perhaps, perhaps» – Tanzen lernen und die choreografische Dekonstruktion der Körper und Milieus

In der Welt von *STRICTLY BALLROOM* gibt es zwei Formen von Tanz: die Tänze, die erlernt werden müssen, und diejenigen, die von Herzen kommen und sich gleichsam spontan aus Situationen, Gefühlen oder Stimmungen ergeben. Es ist kaum zu übersehen, dass die Differenz der erlernten und der spontanen Tänze an eine Reihe sozialer und ethnischer Differenzen gekoppelt ist (Bennett 2007). So findet das «Tanzen nach Vorschrift» vor allem im Milieu der weißen, anglo-australischen Turniertänzer statt, die ihre Affekte kontrollieren und auf Effekt und Leistung hin optimieren. Hier geht es, wie Scotts Trainer nicht müde wird zu betonen, vor allem darum, «richtig» – also mit «präziser Fußarbeit» und «korrekter Armhaltung» – zu tanzen. Natürlich entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass es die weiße australische Mittelklasse ist, die – solariumsgebräunt und einen Hutton dunkler geschminkt – die Kontrolle über die lateinamerikanischen Tänze übernommen hat, diese aber mit ihren Werten (Leistung, Kontrolle) besetzt. Demgegenüber gehört der stolze Paso Doble in das Milieu der spanisch-australischen Einwanderer, die etwas abgelegen bei den Bahngleisen wohnen und dort einen kleinen Lebensmittelladen führen. Es ist eine Welt, in der Männer noch «als Männer» (ohne Travestie) tanzen, wo Füße energisch auf die staubigen Bretter stampfen, wo Scott – so zeichnet der Film

mit sozialromantischem Pathos nach – das lernt, was er in der Tanzschule seiner Eltern nicht gelernt hat: dass der Rhythmus nicht aus den Füßen, sondern von Herzen kommen muss. Als Scott den Rhythmus verinnerlicht hat, schwenkt die Kamera von seinen stampfenden Füßen den Körper hinauf bis zum lachenden Gesicht; dahinter rattert ein Zug auf den Gleisen im gleichen Takt – damit ist Scotts Anstrengung unverkennbar sozial kodiert: Seine Arbeit am Tanz geht aus dem Milieu der Einwanderer hervor, ist an die Werte der körperlichen und industriellen Arbeit gekoppelt.

Entscheidend ist, dass *STRICTLY BALLROOM* die Differenz zwischen den erlernten und spontanen Tänzen zwar einerseits herausstellt, sie andererseits aber auch dekonstruiert und fließende Übergänge zwischen beiden herstellt. Gerade in den Schlüsselmomenten wird der Blick darauf gelenkt, wie die gelernten und spontanen Tänze ineinander übergehen – als gelte es, die alte Debatte darüber, was sozial erlernt und was aus dem Eigenen entsteht, über die Ebene der Körper und Bewegungen spielerisch zu verunsichern. Das wird etwa in jener Szene zu Beginn des Films deutlich, als Scott und seine Tanzpartnerin beim Tanz-Wettbewerb durch die Konkurrenz in Bedrängnis gebracht werden. In diesem Moment verselbstständigen sich die sorgfältig eingeübten Schritt- und Figurenfolgen zu einer improvisierten Nummer, bei der Scott eine Reihe akrobatischer Stunts einbaut. Wenn das Erlernte und Regulierte hier durch das Spontane durchkreuzt wird, so verhält es sich in jener Szene, in der Scott nach dem Turnier auf seine empörte Tanzpartnerin trifft, genau umgekehrt. Ihr Streit über das misslungene Turnier verfängt sich zu einem aggressiven Tango – sie «streiten» und geraten dabei in die routinierten Bewegungsmuster des Tangos. Alles, wofür das Tanzen steht, daran scheint uns der Film fortlaufend zu erinnern, ist weder bloß erlernt noch ganz spontan, sondern ein bisschen von beidem.

Nicht erst seit *DIRTY DANCING* bildet das Erlernen der Tanzbewegungen den zentralen Moment des Coming-of-Age-Plots, über den



nicht nur die Entfaltung des neuen Körperwissens, sondern auch die körperliche und emotionale Annäherung der beiden Hauptfiguren erzählt wird. Auch in *STRICTLY BALLROOM* wird dies über mehrere Montagesequenzen erzählt, die den langwierigen Prozess auf einige wenige Einstellungen hin verdichten. Wie Sherril Dodds (2001, 37–44) am Beispiel *FLASHDANCE* demonstriert hat, lässt sich in diesen Montagesequenzen ein wiederkehrendes Set generischer Codes ausmachen. Während Großaufnahmen der tanzenden Füße in der Regel auf die Arbeit und Anstrengung des Lernprozesses verweisen, wird die Beziehungsebene über Großaufnahmen der Gesichter und Oberkörper erzählt. *DIRTY DANCING* führt darüber hinaus einen weiteren Code ein: Großaufnahmen auf Hüften und Becken flechten hier als dritte Ebene die sexuelle Annäherung der beiden Hauptfiguren ein (Dunagan/Fenton 2014, 142–147). Auch die Montagesequenzen von *STRICTLY BALLROOM* sind über diese Codes strukturiert; es sind vor allem die Füße, Oberkörper und Gesichter, über die die Körper von Fran und Scott miteinander synchronisiert werden. Während zunächst die Anstrengung betont wird, gerät mehr und mehr die romantische Beziehungsebene in den Vordergrund; sie steigert sich von den ersten Annäherungen zum heimlichen Tanz auf dem Dach der Tanzschule vor orange-gefärbtem Sonnenaufgang. Während die Romantik der Beziehungsebene mit kitschigen Bildformeln zelebriert wird, tritt die sexuelle Ebene der Annäherung zwischen Scott und Fran eigentümlich zurück – als gelte es, das Paar weniger in seiner (hetero)sexuellen Orientierung, sondern vielmehr als Sinnbild einer romantischen Liebe zu zeichnen. Vielleicht war es auch diese Offenheit, die eine Reihe queerlesbischer und schwuler Deutungen des Films als Geschichte eines Coming-Outs erlaubte (Champagne 1997; Davidson Gluyas 2014).

«Love is in the Air» – Sinnlichkeit, Exzess und die utopische Gemeinschaft auf der Tanzfläche

Er müsse «sauber» tanzen, nicht seine «flashy, crowd-pleasing steps» vorführen, bekommt Scott von seinem Trainer wiederholt gesagt. Ironischerweise kommt *STRICTLY BALLROOM* in seiner Gestaltung ähnlich auffällig, protzig, glitzernd und «effekthaschend» daher wie Scotts Tänze. Was hier wie da der Tradition und den Regeln entgegengesetzt wird, ist nicht zuletzt die Energie und Intensität, die das Tanzen freisetzt. Auch das ist ein Element, über das der Film an vorangegangene Tanzfilme anschließt – zu denken ist etwa an die Schlusszene von *FOOTLOSE*, wo sich die Anspannung der Jugendlichen beim

improvisierten Tänzen entlädt und die Glitzer-Partikel des Konfettis die gesamte Bildfläche in Bewegung versetzen; oder an die Szene aus SKATETOWN USA, in der Patrick Swayze als Rock'n'Roll-Rebell auf Rollschuhen auf die Kamera zustürmt und dabei lasziv mit seinem Gürtel durch die Luft peitscht. Es ist gerade diese sinnliche Ebene, so schrieb Richard Dyer Ende der 1970er-Jahre über das Musical, über welche die Unterhaltungskultur ihre Utopien vermittelt. Für Tanzfilme gilt ähnlich wie für das Musical, dass sie die utopischen Welten, von denen sie schwärmen, nicht erklären oder *abbilden*, sondern vielmehr über die Ebene der sinnlichen Texturen affektiv vermitteln, wie diese sich *anfühlen* (vgl. Dyer 2002 [1977], 20).

Bei STRICTLY BALLROOM zeichnet sich das vor allem auf Ebene der Musik ab. Zwar spielt der Film in der Welt der Standardtänze, doch der akustisch-musikalische Raum des Films erzählt noch eine andere Geschichte. Der Soundtrack des Films ist – ähnlich wie in DIRTY DANCING – nach dem Prinzip gestaltet, verschiedene zeitliche Ebenen von den 1960er bis 1990er-Jahren miteinander zu verweben; bekannte Songs wie Doris Days «Perhaps, Perhaps, Perhaps» bis hin zu Cindy Laupers «Time after Time» (für den Film durch Tara Morica und Mark Williams neuarrangiert) zapften die affektiven Erinnerungsräume der Zuschauer an. Doch zwischen die Popsongs, die Instrumentalmusik der Standardtänze und die folkloristischen Rhythmen der spanischen Einwanderer mischt sich noch ein weiterer Musikstil: der Disco-Sound der späten 1970er-Jahre. Mit gleich drei Musikstücken – allen voran dem eingängigen «Love is in the Air» – sind es vor allem die Hits des australischen Musikers John Paul Young, die die musikalische Tonalität des Films bestimmen. Das ist nicht nur als Hommage an die Disco-Filme der 1970er zu verstehen; in diesen musikalischen Anleihen steckt auch die (postmodern verschobene) utopische Botschaft des Films. In seinem Text «In Defence of Disco» (1979) hatte Richard Dyer dafür plädiert, Disco als Sensibilität zu betrachten, in der eine Reihe ambivalenter und widersprüchlicher Tendenzen zusammenkommen: Die treibenden Rhythmen der Disco-Musik mobilisieren den Körper als Ganzes «in an open-ended succession of repetitions» (Dyer 1979, 22) und begründen seine besondere Erotik. Dagegen evozieren die gefälligen Melodien, die zarten Streicher-Arrangements und die stets auf die Liebe abzielenden Texte eine romantische Dimension. Mit seinen glitzernden Kostümen, Discokugeln und schillernden Oberflächen stellt Disco, so Dyers Analyse, schließlich auch eine Materialität heraus, die eng geknüpft ist an die Warenästhetik kapitalistischer Wertesysteme. Das besondere Potenzial von Disco, so Dyer, besteht

darin, dass es Erotik, Romantik und Materialität nicht gegeneinander stellt, sondern als unterschiedliche Dimensionen gleichzeitig erfahrbar macht. Die sinnlich-affektiven Räume von Disco ermöglichen somit eine «experience of contradiction» (ibid., 23), wo Konflikte und Widersprüche der (Post)Moderne symbolisch erfahrbar werden.

STRICTLY BALLROOM verwendet nicht nur Disco-Musik im Soundtrack, sondern *ist* Disco (in seinem utopischen Sinne). Ähnlich wie Dyer es für den Disco-Sound beschreibt, ist auch der Film über das spannungsvolle Zusammenspiel von Romantik, Erotik und Materialität strukturiert. Da ist zum einen die Romantik der Liebesbeziehung zwischen Scott und Fran; das – wenn auch eher subtil gestaltete – erotische Verhältnis der tanzenden Körper und das besondere Augenmerk auf die Materialität. Dieses findet sich etwa in den Kostümen, den Pailletten, die das Licht reflektieren, und den Federn, die jede Bewegung der Tänzer wogend unterstreichen; sie ist auch in den geschminkten, schwitzenden und pickeligen Gesichtern zu finden sowie in den Räumen, die in ihrer materiellen Beschaffenheit ein Eigenleben entwickeln.⁶ Diese Materialität wird über das Sound-Design, das einzelne Geräusche intensiviert, besonders deutlich herausgestellt. Neben dem Klackern der Absätze ist stets das Klimpern der Ohrringe, Armbänder und Ketten der Turniertänzer zu hören; und wenn Scott und Fran in Sprüngen und Drehungen durch die Luft wirbeln, sind ihre Bewegungen (fast wie in Comics oder Zeichentrickfilmen) durch zischende Sound-Effekte verstärkt.

Doch es ist vor allem die Schlusseinstellung des Films, die die widersprüchliche und in sich komplexe Erfahrung von Disco zelebriert. Nachdem Scott und Fran gegen alle Widerstände beim Pan-Pacific Grand Prix angetreten sind, wird es wieder einmal so still im Saal, dass man die Perlen an Scotts Bolero klimpern hört. Dann beginnen seine Eltern zu tanzen, andere Zuschauer folgen ihnen und steigen – wohl nicht zufällig über ein Plakat mit dem Schriftzug «Fame» – auf das Tanzparkett. Was nur wenige Sekunden vorher noch der hart umkämpfte symbolische Raum des Tanzturniers war, wird jetzt zur Disco – zu einem Ort, an dem alle für einen Moment so

6 Überhaupt lassen sich in STRICTLY BALLROOM häufig Momente ausmachen, in denen die Räume die Handlung und Dialoge – wie ein doppelter Boden – kommentieren. So findet etwa das Gespräch zwischen Scott, seinem Trainer und dem Präsidenten des Tanzverbands ganz unglamourös in der Restaurant-Küche statt, wo ein Fleischer im Feinripp-Unterhemd zwischen den Figuren hindurch in ein rohes, blutiges Stück Fleisch greift – als gelte es, das dreckige Geschäft mit den Körpern ironisch zu spiegeln.



tanzen dürfen, wie sie möchten. Auch der legendäre Tanz von Johnny und Baby in *DIRTY DANCING* am Abschlussabend im Ferienressort hört nicht mit der legendären Hebefigur auf, sondern erweitert sich auf den Zuschauerraum hin (Köhler 2015; Wulff 2015). Ganz ähnlich endet auch das Tanzen in *STRICTLY BALLROOM* nicht mit dem Paso Doble, auf den Scott und Fran so lange hingearbeitet haben. Und das ist mehr als eine weitere Anspielung auf das Genre des Tanzfilms; über das gemeinsame Tanzen werden die Spannungen und Konflikte, die der Film bis dahin ausgelegt hatte, ebenso märchenhaft wie choreografisch aufgelöst. Der Film nimmt sich viel Zeit, die Übergänge und das Resonanzverhältnis zwischen dem Paar und der tanzenden Gemeinschaft auszugestalten und in Bewegungsmuster zu übersetzen. Diese vollziehen sich über eine Reihe von Entgrenzungen;

Entgrenzungen der Räume (Aufhebung der Trennung von Tanzfläche und Zuschauerraum), Entgrenzungen der Bewegungsordnungen (Verschiebung von regulierten «sauberen» und weißen Gesellschaftstänzen hin zu den freieren Tanzschritten von Scott und Fran, in denen sich die Tanzkulturen der spanischen Einwanderer mit kraftvoll-akrobatischen Bewegungen mischen) und Entgrenzungen der sozialen Ordnungen (die Aufhebung der Differenzen zwischen den zuvor voneinander getrennten sozialen Klassen, ethnischen Gruppierungen und Generationen).

Damit wird die Disco-Tanzfläche zum Symbol für eine kommende Gemeinschaft und zum Handlungsraum, auf dem eine «bessere» Welt auch für die Kinozuschauer 1992 sinnlich-affektiv erfahrbar wurde. Mit der offenen Tanzfläche ist am Schluss von *STRICTLY BALLROOM* ein metaphorischer Raum entworfen: Hier war es möglich, dass ein Tanzfilm einerseits in den Traditionen des Genres schwelgt und sich zugleich darüber lustig macht. Mit dem kollektiven und befreiten Tanzen entwirft *STRICTLY BALLROOM* aber auch eine ebenso offene wie wirkmächtige Projektionsfläche für die Erfahrungen der frühen 1990er-Jahre. Diese waren nicht nur von der Geisteshaltung der Postmoderne geprägt, sondern auch vom Ende des kalten Kriegs, neuen Geschlechtskonstellationen, der Lesben- und Schwulenbewegung sowie den Anforderungen von Migration und Multikulturalität. *STRICTLY BALLROOM* verhandelt all dies choreografisch: Hier war es möglich, einer Gesellschaft im Umbruch dabei zuzuschauen, wie sie ihre Räume, Körper und Bewegungsmuster verändert.

Literatur

- Altman, Rick (1987) *American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bennett, James (2007) Head On: Multicultural Representations of Australian Identity in 1990s National Cinema. In: *Studies in Australasian Cinema* 1,1, S. 61–78.
- Cook, Pam (2010) *Baz Luhrmann*. BFI: London.
- Champagne, John (1997) Dancing Queen? Feminist and Gay Male Spectatorship in Three Recent Films from Australia. In: *Film Criticism* 21,3, S. 66–88.
- Craven, Ian (2001) *Australian Cinema in the 1990s*. London/Portland: Frank Cass.
- Davidson Gluyas, Sophia (2014) Dancing Federation Steps. A (Queer) Lesbian Reading of *STRICTLY BALLROOM*. In: *Assuming Gender* 4,1, S. 24–40.

- Dodds, Sherril (2001) *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. New York: Palgrave.
- Dunagan, Colleen / Fenton, Roxanne (2014) DIRTY DANCING. Dance, Class, and Race in the Pursuit of Womanhood. In: *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*. Hg. v. Melissa Blanco Borelli. Oxford: Oxford University Press, S. 135–154.
- Dyer, Richard (1979) «In Defence of Disco». In: *Gay Left. A Gay Socialist Journal* 8 («Personal Politics»), S. 20–23.
- (2002) Entertainment and Utopia [1977]. In: ders.: *Only Entertainment*. London: Routledge, S. 19–35.
- Felix, Jürgen (1991) Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino. In: *Leben aus zweiter Hand? Soziale Phantasie und mediale Erfahrung*. Hg. v. Heinz-B. Heller. Münster: MAkS, S. 50–74.
- Friedberg, Anne (1994) *Window Shopping. Cinema and the Postmodern* [1993]. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Howell, Amanda (2013) A Dance Film with Legs. The DIRTY DANCING Franchise. In: *The Time of Our Lives. DIRTY DANCING and Popular Culture*. Hg. v. Yannis Tzioumakis & Siân Lincoln. Detroit: Wayne State University Press, S. 263–280.
- Jameson, Fredric (1986) Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus [1984]. In: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hg. v. Andreas Huyssen & Klaus R. Scherpe. Reinbek: Hamburg, S. 45–102.
- Köhler, Kristina (2015) Und am Ende tanzen alle. Zu filmischen Bewegungsphantasien der Mobilisierung [Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript]. *Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft 2015*, Universität Bayreuth.
- Kusser, Astrid (2012) Ausgerechnet Wassermelonen. Farbenblindheit in DIRTY DANCING. In: *Ich hatte die Zeit meines Lebens. Über den Film DIRTY DANCING und seine Bedeutung*. Hg. v. Hannah Pilarczyk. Berlin: Verbrecher Verlag, S. 101–122.
- Ott, Dorothee (2008) *Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*. Konstanz: UVK.
- Ryan, Tom (2014) *Baz Luhrmann. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Siegel, Scott / Siegel, Barbara (1993) STRICTLY BALLROOM. In: *Hollywood Drama-Ligue*, 4.–10. März 1993, o.S.
- Wulff, Hans-Jürgen (2015) «Come on, let's dance!» Funktionskreise der Tanzszenen im Spielfilm – Zwischen Körpertheater und Textsemantik. Online unter: <http://www.derwulff.de/2–210> (zuletzt besucht am 29.10.2016).